

ALGUMAS FORMAS DE PROTEU



GUILHERME GONTIJO FLORES

Resumo: O intuito deste artigo é comparar algumas traduções de trechos do capítulo “Proteus” do *Ulysses* de James Joyce, para tentar explicitar algumas das estratégias de tradução. Ao fim, pondera-se a respeito da pergunta “Qual é a melhor tradução do *Ulysses* em língua portuguesa?” tomando em conta o conceito de “projeto de tradução”.

Palavras-chave: Estudos da Tradução; Literatura Irlandesa; Proteu; *Ulysses*; James Joyce.

Abstract: The purpose of this article is to compare four translations into Portuguese of excerpts from “Proteus”, a chapter from James Joyce’s *Ulysses*, with the aim of making explicit some translation strategies. At the end, the question “What is the best translation of *Ulysses* into Portuguese?” is pondered on taking the concept of “translation project” into account.

Keywords: Translation Studies; Irish Literature; *Proteus*; *Ulysses*; James Joyce.

A tradução de literatura, como um ato criativo humano, não deveria melancólica; ela acontece precisamente na festa do intelecto diante do desafio do texto alheio; ela é, em última análise, um diálogo; e, se funciona, um ótimo diálogo para um terceiro tentar acompanhar, ou mesmo ampliar. É aí que entra a crítica de tradução, como uma voz a mais no diálogo, voz que ao mesmo tempo participa, mas tenta se manter distante para avaliar os resultados da conversa. Por isso, como uma boa conversa, a tradução não deveria ser melancólica. Ela pode até ter algo de perda, como (ainda sustentando essa metáfora) toda conversa termina pela metade, um assunto puxa outro, e muita coisa fica de lado, é lembrada depois, na hora de dormir, no dia seguinte, enquanto se vai fazer qualquer bobagem; mas insisto, a conversa, em si, é produção criativa, e nunca falta – somos nós que inventamos e insistimos nessa falta, nessa melancolia. Se alguém não fica satisfeito, há sempre uma solução: aumente o grupo. Aumente o grupo, i.e., deixemos de diálogo e passemos logo à tradução comparada, vejamos como o jogo funciona

a três, quatro, cinco, vozes. O resultado – ou assim insisto em ver – é que não existem textos intraduzíveis, não existe uma falta para a tradução. O intraduzível é uma expressão equivocada para o hipertraduzível, e geralmente isso se comprova porque obras difíceis, ou supostamente intraduzíveis, vivem sendo traduzidas e retraduzidas. Como é o caso da literatura clássica em geral, como é o caso específico de um clássico recente, o *Ulysses* de James Joyce. Para um grande romance com menos de 100 anos na conta, é impressionante como já tenha recebido quatro traduções para o português, num prazo de menos de 50 anos (!) além de várias outras para diversas passagens do romance¹. Alguém poderia retrucar: “Mas se traduz e retraduz exatamente porque não apareceu ainda a melhor tradução, a tradução definitiva, a tradução mais correta, etc.” Ora, quando um texto é forma, e quando a forma é parte fundamental do conteúdo, não existe tradução definitiva, porque sequer existe leitura definitiva: todo processo de leitura é processo crítico, toda tradução torna-se crítica. E assim a função da crítica de tradução é – ainda que num sentido vago – tornar-se uma tradução crítica do processo tradutório alheio; a crítica de tradução promove sempre uma metacrítica e uma metatradução. É nesse momento que o processo se complica, porque, se o crítico tem em mente muita clareza sobre o que é uma tradução, ou o que ela *deveria ser*, ele perde parte do diálogo e tenta impor a sua leitura/crítica/tradução, o que é ainda pior quando esse crítico não se meteu a traduzir a obra em questão. Melhor, então, é tentar compreender o que é *cada* tradução, analisar seu projeto (se é que existe um), como ele é explicitado (no caso de haver uma explicitação, coisa infelizmente rara), ou como a tradução acontece explicitando esse projeto (aqui o trabalho mais difícil, traduzir esse projeto de tradução por meio dos resultados tradutórios). Voltando à conversa, pode ser muito interessante deixar algumas vozes falando ao mesmo tempo, mesmo que seja difícil compreendê-las perfeitamente; mas podemos encontrar nelas toda a diversão potencial de uma obra². É o que pretendo fazer brevemente com alguns trechos do capítulo 3 do *Ulysses* de Joyce³, nas traduções de Antonio Houaiss (1966)⁴, João Palma-Ferreira (1989)⁵, Bernardina da Silveira Pinheiro (2005)⁶ e Caetano Waldrigues Galindo (2012)⁷: se a essas quatro vozes somarmos a de Joyce e a minha, temos uma conversa entre seis, dentro de uma conversa muito mais ampla, neste dossiê em que várias outras vozes darão ainda mais sentidos às traduções, entre

¹ Talvez, ainda para insistir no ponto da hipertraduzibilidade das obras literárias, podemos pensar em como já temos fragmentos do *Finnegans Wake* em português, como o emaranhado da escrita *wakeana* parece mais convidar do que inibir o ato tradutório.

² “Diversão tradutória” é um conceito que venho empregando desde minha dissertação de mestrado (2008) com o intuito de marcar na dupla etimologia do termo (derivado dos sentidos divergir e divertir) a necessidade da diferença (e não da identidade total) como o necessário para a tradução existir na sua multiplicidade: nesse caso, divergir é divertir.

³ JOYCE, James. *Ulysses*. Annotated student edition with introduction and notes by Declan Kiberd. London: Penguin, 1992 [1922].

⁴ JOYCE, James. *Ulisses*. trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

⁵ JOYCE, James. *Ulisses*. trad. e notas de João Palma-Ferreira. Lisboa: Livros do Brasil, 198

⁶ JOYCE, James. *Ulisses*. trad. e notas de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

⁷ JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. de Caetano W. Galindo., intr. de Declan Kiberd. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

os capítulos e estilos que atravessam o romance joyceano⁸. Num dossiê como este, está claro: traduzir é uma festa.

Talvez um mínimo excursão sobre o capítulo possa ser útil: Stephen Dedalus anda por *Sandymount Strand*, uma praia de Dublin às 11h, enquanto pensa sobre diversos assuntos. A dificuldade do capítulo está justamente no fato de que este é o primeiro trecho de fluxo de consciência do livro, com a mente fervilhante de um jovem intelectual, que aparece sob a técnica do “monólogo (masculino)” na famosa tabela de Gilbert (1955, p. 30)⁹. A dificuldade, portanto, está em como recriar esse fluxo, que passa rapidamente do vulgar ao erudito, do vocabulário refinado a frases bruscas simples da oralidade, numa espécie de Proteu literário-mental, que não à toa foi associado por Joyce à arte da filologia. Assim, a frase de Paul Jordan Smith (1927, p. 61)¹⁰ sobre o romance parece ser aplicabilíssima a esse capítulo: “O próprio inglês tem de ser traduzido” (trad. minha), principalmente porque aqui “o leitor precisa reconstruir a cena e identificar quem fala a partir das dicas apresentadas” (Gilbert, 1955, p. 122, trad. minha). Ora, essa tradução do próprio inglês é o que todo crítico – ou tradutor – teria de fazer. Nesse caso, para realizar o comentário às traduções, deixo de lado quase que todas as questões históricas, filosóficas e literárias pertinentes à interpretação sobre aquilo que passa pela mente de Dedalus. De modo similar, acabo deixando de lado um problema importantíssimo para o *Ulysses*, que é o das edições, já que o romance hoje é editado de acordo com no mínimo três versões, o que já deixa o tradutor de pronto com um problema de decisões¹¹. Tocarei apenas nos pontos em que isso possa interferir mais diretamente numa escolha tradutória, para me centrar sobretudo em algumas escolhas estilísticas para esse fluxo. Vejamos uns poucos exemplos, em seus desdobramentos tradutórios.

Sintaxe e léxico

Em primeiro lugar, podemos analisar um pouco as escolhas lexicais e sintáticas a partir de uma oração breve. Logo nas primeiras linhas, lemos no original: *Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot.*

A oração aparentemente simples de 18 palavras é traduzida por Houaiss como “Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissêmen e maribodelha, a maré montante, estas botinas carcomidas”, onde vemos como uma tradução elíptica elimina um *que* que seria importante para o entendimento “todas as coisas *que* estou aqui para ler”, já que *that* ausente é um recurso normal na língua inglesa, enquanto sua ausência em português faz da oração um

⁸ Não há necessidade de apresentação dos tradutores, já que isso pode ser consultado no artigo introdutório de Althoff e Wawrzycka, para este dossiê.

⁹ GILBERT, Stuart. *James Joyce's Ulysses*. New York: Vintage, 1955.

¹⁰ SMITH, Paulo Jordan. *A key to the Ulysses of James Joyce*. New York: Covici Friede, 1927.

¹¹ O leitor atento poderá notar que, dentre os trechos selecionados de *Proteus*, há uma pequena sequência (*AE, pimander, good shepherd of men*) que foi traduzida por Palma-Ferreira e Pinheiro, mas não por Houaiss e Galindo. Não se trata de uma coincidência de deslizos desses dois tradutores, mas de uma escolha editorial. O que acontece aqui é que Houaiss e Galindo seguiram a edição da Bodley Head, em que não consta essa passagem. Seria importantíssimo que um crítico dessas traduções levasse em conta também o que as variantes textuais podem sugerir como ferramenta crítica do tradutor.

hipérbato. As palavras *seaspawn* e *seawrack*, que significam respectivamente “seres do mar” e “alga marinha”¹², mas são bastante incomuns em inglês, foram recriadas com dois neologismos “marissêmen” e “maribodelha”, retomando a repetição de *sea-* no início das palavras por “mari-” complementado pela tradução de *spawn* por “sêmen” e *wrack* por “bodelha”. O resultado é completamente inteligível, mas soa bastante erudito para o leitor brasileiro; assim como “maré montante” é razoavelmente mais raro que “crescente” ou “enchente”; por fim, Houaiss preferiu traduzir *rusty* (“enferrujado”) por “carcomido”, por se tratar de uma bota¹³. Impressiona, por fim, a brevidade da tradução, que mantém o número idêntico de palavras, 18, tal como exigiria o processo indicado pelo tradutor numa entrevista, em 1990: “ser tão conciso quanto Joyce, o que ele dizia numa palavra tentar dizer numa palavra”¹⁴. Dado o processo aglutinatório natural do inglês, parece-me que, tendo em vista manter tal concisão, a erudição do tradutor Houaiss foi uma saída peculiar para sair da “invisibilidade tradutória” e afirmar-se positivamente como um tradutor específico. Nessa mesma linha, vemos apenas no trecho selecionado escolhas no mínimo idiossincráticas, como: “brunida” para *burnished*, “colmilho”, para *fang*, “paramentado” para *got up*; e “Fê-lo, de fato” para *Did, faith*, “cojugulado” para *yokefellow*, o uso recorrente do “tu” como tratamento informal, que só aparece em algumas regiões do Brasil, mas com certeza não no Rio de Janeiro; em todos os casos, vemos como uma escrita muitas vezes “simples” na escolha joyceana se torna um texto houaisseano, digno de um bom dicionário. Por contraponto ao esmero da tradução, encontramos nessas passagens algumas escolhas menos felizes, como “grade” para *gate* e “charuto” para *cigarette*: nos dois casos, parece que estamos diante de um equívoco do tradutor; equívocos pequenos, é claro, mas que talvez denunciem o fato de que se tratava de uma tradução contratada e que foi feita num prazo razoavelmente curto.

Numa linha, ao que tudo indica, bastante diversa, o português Palma-Ferreira traduz assim: “Estou aqui para ler as assinaturas de todas as coisas, ovas e sargaços, a maré que se aproxima, essa botina corroída”, em que vemos um claro processo de facilitação, tanto sintática (“estou aqui para ler”), quanto lexical (“ovas e sargaços”, para traduzir *seaspawn and seawrack*, além de “corroída” para *rusty*). As escolhas, para uma tradução que pretendia ocupar um lugar de contraste perante a de Houaiss, tanto por esta ser brasileira quanto por sua tendência erudita, não seriam de estranhar; no entanto perdem boa parte do jogo fonético (como veremos com detalhe mais adiante). Hesito um pouco em

¹² Trata-se aqui de duas sugestões de tradução literal com mera função didática na análise das traduções, sem deixar de levar em conta que o termo *seaspawn* é um neologismo de Joyce que pode ser deduzido das palavras *sea* e *spawn*.

¹³ Como pretendo me deter no termo *rusty*, uma nota pode ser útil. O termo tem o sentido primordial de “enferrujado”, que acaba também por assumir por analogia os sentidos de “sem uso”, “abandonado”, ou mesmo “envelhecido”; em todos os casos, nossa palavra “enferrujado” também pode assumir um uso similar. O que está em jogo no texto joyceano – a meu ver – é como essa adjetivação inusitada (mas não exótica, ou anormal) dá força à imagem da bota, como um navio enferrujado encalhado na beira da praia. Nesse sentido, é interessante ver como os tradutores tentam lidar com essa carga semântica.

¹⁴ HOUAISS, Antônio. Entrevista ao Programa Roda Viva da TV Cultura. São Paulo, 9 dez. 1990. Disponível em: <http://www.tvcultura.com.br/rodaviva/programa/pgm0232>. Acesso em: 11 de novembro 2012.

me deter na tradução de Palma-Ferreira, por sentir que avaliar um texto lusitano seja uma tarefa árdua e muito sutil para o meu conhecimento da oralidade (como, por exemplo, a naturalidade do tratamento informal por “tu”, bem como o uso do “tu” impessoal [que se pode ver numa oração como “tu podes meter (...)”], que pode soar bastante inflado em algumas regiões do Brasil) e literariedade do gosto português; assumo então meu embaraço diante de escolhas como: “maré que se aproxima” (para *rising tide*), “cachimônia”, “gasganete”, “brunida” (mesmo termo que aparece em Houaiss, mas que no brasileiro certamente soa incomum), “avinhadados”, “fricciona” (numa frase como “fricciona a nudez masculina”), “fiapas” (para descrever parte do tabaco), “cabecilha”, “atraiçoados”, etc. Não se trata, obviamente, de reduzir uma tradução a escolhas lexicais, mas ao notarmos uma quantidade tão grande de palavras de pouquíssimo uso no Brasil, ou de uso pouco oral, o sentimento de “desencontro” diante dessa alteridade da língua não pode ser tratado como indiferente. Talvez se possa concluir disso tudo que as traduções à língua portuguesa merecem muito aparecer nos diversos países lusófonos (muito além de Brasil e Portugal), por serem culturas em grande parte diversas, que precisam responder com suas peculiaridades a um texto do porte do *Ulysses*.

Uma vez feita a ressalva de que compreendo pouco os resultados da tradução de Palma-Ferreira, arrisco dizer que é a que mais se assemelha – ao menos em termos de projeto – à de Bernardina Pinheiro. Digo isso porque, guardadas as diferenças culturais e linguísticas entre o português lusitano e o brasileiro, parece ser possível ver algumas diretrizes em comum, tais como: busca por uma simplificação sintática e lexical, uma tendência para a tradução parafrástica e, certas vezes, explicativa, além de um certo alongamento decorrente desse *modus* parafrástico. Vejamos a mesma oração traduzida por ela: “Assinatura de todas as coisas que estou aqui para ler, ovas-do-mar e destroços-do-mar, a maré se aproxima, a bota enferrujada.” Aqui, o aparecimento do *que* ausente em Houaiss explicita o elo sintático e permite uma leitura sem hipérbato (embora não precise fazer o ajuste simplificador de Palma-Ferreira); enquanto a construção “ovas-do-mar e destroços-do-mar” para *seaspawn and seawrack* tenta manter de modo simples e claro a construção joyceana, além de guardar a repetição de *sea-* com a fórmula “-do-mar”, que foi deixada de lado por Palma-Ferreira. É importante notar que a leitura de *seawrack* por “destroços-do-mar”, ainda que não seja inconsistente – já que *wrack* pode ser um arcaísmo para *wreck*, formando *seawreck* “naufrágio” – me parece uma escolha pouco fundada, já que o olhar de Stephen Dedalus parece estar centrado no ambiente marinho natural, entre – talvez – ovas-do-mar e algas-do-mar. Na sequência, ainda de modo alongado, Pinheiro opta por “maré se aproxima”, próxima à escolha de Palma-Ferreira, e é a primeira a traduzir *rusty* por “enferrujada”, criando o efeito de estranhamento presente no texto joyceano. Em geral, a tradução de Bernardina Pinheiro, parece cumprir à risca seu projeto, também em contraposição à dificuldade da versão de Houaiss, de levar o texto ao leitor – e para tanto fez a primeira edição brasileira com mais de 60 páginas de notas que auxiliam o leitor também no entendimento de algumas passagens em que os problemas não são apenas tradutórios, mas também culturais, filosóficos, etc. No entanto, como veremos, nas escolhas tradutórias, uma certa oralidade (suposta, já na quarta capa, pelas nas seguintes palavras “com o mesmo registro coloquial do inglês usado por Joyce”; e reforçada no

prefácio da tradutora, quando diz que “se sua linguagem é coloquial, como no caso do *Ulisses*, é indispensável usar a mesma linguagem coloquial na tradução”) não parece ser o recurso para chegar a esse resultado. É possível notar essa *semi-oralidade* em construções como “Vá devagar” (com a correção para o imperativo na terceira pessoa, em vez do coloquial “Vai devagar”, que guarda o imperativo de segunda), “Ora” (para traduzir o coloquialíssimo *well*), “Você é bem o filho de seu pai”, “Vestiu-se como uma jovem noiva”, ou “Fez isso, por certo” (em que vemos uma construção simples, mas pouco comum na oralidade). Creio que podemos afirmar, diante desses exemplos, que Bernardina atinge não propriamente um texto oral, ou “a mesma linguagem coloquial” de Joyce, mas um registro que poderíamos chamar de “coloquial escrito”, em que certo influxo oral aparece, mas não ousa ferir as regras do português brasileiro culto escrito.

Por fim, a tradução de Caetano W. Galindo, recém-lançada, em que lemos o seguinte: “Assinaturas de todas as coisas que estou aqui para ler, ovamarinha e algamarinha, a maré entrando, aquela bota enferrujada”. Embora a tradução de Galindo tenha sido um tanto quanto alardeada na mídia como uma versão mediana entre os resultados de Houaiss e Pinheiro, em geral poderíamos afirmar que ela fica mais próxima da de Pinheiro, com o detalhe de que tende para uma concisão até maior que a de Houaiss: essa concisão se encontra precisamente no recurso ora à erudição, ora a um coloquialismo oralizado. A leitura desse trecho pode ser bastante elucidativa: a primeira frase é idêntica à de Pinheiro, com a presença do *que* que explicita as relações sintáticas; já na sequência, “ovamarinha e algamarinha” se destacam pela ausência de hífen (justificada numa “Nota do tradutor”, como “Joyce detestava hífen¹⁵), ainda que mantenham a reiteração de *sea-* pela repetição de “-marinha”. Na sequência, Galindo opta pelo sintético “maré entrando”, de sabor pouco técnico, se comparado a *rising tide*, mas próximo à fala coloquial. Por fim, é o primeiro a tentar destacar a distância da “bota enferrujada” (mantendo também aqui a mesma tradução que Pinheiro) por meio de “aquela”, para traduzir *that* e assim marcar o aparecimento de uma bota perdida na praia, quase como um navio naufragado, enferrujado. Embora Galindo não tenha ainda recebido muita atenção pela oralidade da sua tradução^{16,17,18}, parece-me claro que ela é a mais oral das

¹⁵ Embora Galindo apresente uma nota do tradutor inicial, indicando alguns pontos, o seu projeto permanece infelizmente pouco explícito no livro, e algo dele eu conheço sobretudo de conversas pessoais com o tradutor.

¹⁶ Até o momento vi apenas uma resenha de Euler de França Belém, de 31 de maio de 2012, onde afirma que “o professor resgata a oralidade de Joyce e sua linguagem de artesão-chique”. Galindo, numa entrevista concedida à *Aletria*, também menciona *en passant* a importância dessa oralidade: “Em português, ora, é tentar se deixar embeber pela língua de verdade, falada aqui no Brasil. e, em alguma medida, deixar que “regionalismos”, no meu caso “curitibanismos” tenham também seu espaço. Marginais como são, como o eram os “dublinismos” de Joyce.”

¹⁷ BELÉM, Euler de França. Sai nova tradução do *Ulisses* de James Joyce. In: *Bula revista*. Disponível em: <http://www.revistabula.com/posts/livros/sai-nova-traducao-do-ulisses-de-james-joyce>. Acesso em: 11 de novembro 2012.

¹⁸ GALINDO, Caetano Waldrigues. Traduzir *Ulysses* de James Joyce: uma entrevista com Caetano Galindo”. In: *Aletria*. Disponível em: <http://www.aletria.com.br/pagina.asp?area=10&secao=10&site=1&tp=12&id=2277&click=121>. Acesso em: 11 de novembro de 2012.

traduções brasileiras; se quisermos confirmar a ideia, basta ver, nos trechos escolhidos, construções como: “Você puxou ao teu pai” (com o uso específico e oral do verbo “puxar”, além da mistura de tratamento entre “você” e “tu”); “chefão”, para *head of the centre*, “noivinha” para *young bride*; e “Foi, mesmo”, para *Did, faith* (onde a concisão oral do texto joyceano se recria exatamente pela fuga a uma tradução muito literal). Em contraponto, Galindo também faz uso de neologismos em pontos em que o texto de Joyce é simples, como no caso em que verte *gunpowder cigarettes* por “cigarros pólvoros”, fazendo o processo anglófono de adjetivar o substantivo *gunpowder*. O resultado, assim creio, é o de um texto mais polifônico que o das outras traduções, com uma maior mistura de registros entre o coloquial e o erudito (embora tenda mais para o coloquial), que, ao menos no caso deste capítulo, parece se enquadrar muito bem, sobretudo no fluxo de consciência de Dedalus. Esse detalhe também não é mera coincidência de resultados pouco premeditados, e sim um provável resultado da pesquisa de doutorado de vertente bakhtiniana defendida pelo tradutor, onde apareceu a primeira versão do seu trabalho (2006)¹⁹.

Melopeia

Analisar as traduções de Joyce sem falar da incrível melopeia do texto seria ignorar uma parte fundamental da escrita do *Ulysses* que foi radicalizada em *Finnegans Wake*. Embora não seja o eixo central do romance, sobretudo nas passagens de fluxo de consciência, Joyce parecia estar atento para o fato de que transições de pensamento estão ligadas não apenas a similaridades temáticas, mas também a processos de identificação entre os significantes, que poderíamos chamar de uma paronomásia do pensamento. No “Proteus”, Dedalus compõe uma série de orações aliterativas que parecem estar encadeadas também pela rítmica do pensamento contaminado pelo ato concreto da fala. Cito dois exemplos:

*Around the **slabbed tables** the **tangle** of **wined breaths** and **grumbling gorges***
(negritos meus).

Em que uma série de /l/, /b/ e /g/ criam uma trama sonora travada que parece ecoar a bagunça dos beberrões. E:

*The **blue fuse burns** **deadly** **between hands** and **burns** **clear*** (negritos meus).

Onde os quatro /b/ insinuam, nas suas pancadas, o apagamento do pavio. Vejamos rapidamente como os quatro tradutores tentaram recriar a melopeia do original:

Ao redor das mesas lajeadas a mixórdia de hálitos vinosos e **gargantas gorgulhantes**.
A mecha azul-triste **queima-se** agonicamente entre as **mãos** e **queima-se** clara
(Houaiss).

¹⁹ GALINDO, Caetano Waldrigues. *Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin*. Tese de doutoramento. Universidade de São Paulo, orientador: José Luiz Fiorin, 2006.

À volta das mesas ladrilhadas, a confusão de hálitos avinhados e de gorjas a roncicar
A isca azul arde moribunda entre as mãos e arde clara
(Palma-Ferreira)

Em volta das mesas de lajes de mármore o emaranhado de hálitos recendendo a vinho e de gargantas sussurrantes.
A mecha azul queima agonizante por entre as mãos e queima claro
(Pinheiro)

À roda das mesas de lajes entrançam-se alentos vinosos e gorjas, queixumes
O pavio azul queima mortal entre mãos queima claro.
(Galindo)

Num resultado do mero contraste – em que tentei marcar pelo menos as recorrências sonoras mais notáveis – percebe-se como a tradução de Palma-Ferreira é a que menos tentar recriar um jogo sonoro para o texto, enquanto parece se concentrar mais na transmissão de informações. A tradução de Pinheiro, como se poderia esperar do comentário anterior, também tem uma recriação mais sutil da trama sonora, mas não deixa o jogo de lado e o mantém ao menos em parte, sobretudo no segundo exemplo. A de Houaiss, tão criticada pela escolha lexical, aqui parece ganhar na sonoridade com jogos notáveis entre /or/ /g/ e /ant/, sons que especificamente podem soar próximos à mixórdia dos bêbados. Por fim, a tradução de Galindo, também bem marcada por aliterações no segundo exemplo, curiosamente parece sugerir um outro processo possível para recriar a sonoridade: o ritmo. Na construção de “À roda das mesas de lajes entrançam-se alentos vinosos e gorjas, queixumes”, o leitor pode notar que, exceto pela primeira sílaba átona, o trecho funciona oralmente como uma sequência de oito dátilos²⁰ ininterruptos. Nesse caso, poderíamos supor que a tradução de Galindo (que além de estudioso das Letras tem uma longa formação como músico) ainda propõe que o pensamento possa seguir seu curso moldado não apenas pela paronomásia, como por células rítmicas que encadeiam uma sonoridade do pensar.

Um detalhe cultural

Por fim, um detalhe tradutório do trecho selecionado chamou minha atenção. O modo como os tradutores traduziram a expressão *peep of day boys*. O comentário de Gifford & Seidman (*ad loc.*) indica que seriam:

Precusores dos Laranjas. Eram protestantes de Ulster, de fins do século XVIII, que receberam esse nome por suas incursões matinais sobre as casas dos camponeses católicos que eles tentavam expulsar de Ulster (tradução minha)²¹.

²⁰ O pé dátilo, derivado da métrica grega, indica uma sequência de uma sílaba longa seguida de duas breves. O português não possui distinção entre sílabas longas e breves, por isso costuma-se usar o nome dátilo para expressar a sequência de uma sílaba tônica seguida de duas sílabas átonas.

²¹ GIFFORD, Don & SEIDMAN, Robert J. *Ulysses annotated: notes for James Joyce's Ulysses*. 2nd. ed. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1974.

Nesse caso, o olhar por baixo do chapéu (no trecho “*Raw facebones under his peep of day boy’s hat*”), de fato, sugere certa malícia e trama, mas faz essa sugestão dentro de um contexto político irlandês muito importante, dos combates entre católicos e protestantes. Vale a pena, portanto, notar que, enquanto Houaiss optou pelo sonoro e talvez coloquial “vigia do dia”, Palma-Ferreira e Pinheiro escolheram o explicativo e neutro “conspirador”, ao passo que Galindo preferiu manter a expressão *peep of day boys* em inglês, com um itálico. Enquanto as outras traduções parecem se justificar pelo desejo de evitar notas complexas que possam atrapalhar o desenvolvimento da leitura numa (talvez) filigrana política, a de Galindo prefere a não-tradução como marca dessa alteridade política. O curioso é que, ao não traduzir, Galindo também não apresenta nota alguma que explique ao leitor o significado cultural da expressão, talvez contando com o interesse do leitor em fazer ao menos uma busca *online* sobre o tema, tal como o verbete “Peep o’ Day Boys”, na *Wikipedia*. A sugestão é a de que talvez mesmo algumas expressões podem carregar consigo a marca da história de um determinado povo; ou seja, não se trata de uma expressão comum em inglês, mas de uma marca específica do povo irlandês – seria, é claro difícil avaliar como outros anglófonos reagiriam a tal expressão, mas o fato de Gifford e Seidman anotarem já parece apontar para sua peculiaridade. As relações com essa parte do legado da outra língua, e da cultura que a acompanha, também fazem parte do processo crítico de um tradutor, que merecem uma análise geral mais aprofundada, num estudo de maior fôlego.

Qual Proteu?

Ao fim de uma breve análise de trechos, conviria perguntar sobre qual a melhor tradução(?). A interrogação entre parênteses está ali precisamente para demarcar que a própria pergunta está em jogo; ela pode, ou não, ser feita por um crítico; e poderíamos muito bem analisar o modo como o aparecimento – ou não – de tal pergunta poderia encaminhar um debate sobre o processo tradutório de cada um, bem como sobre os mecanismos de leitura de um determinado crítico. No caso de uma diversão, a pergunta se apaga e prefere dar voz aos diversos processos. Não quero com isso dizer que não existam más traduções – é claro que existem, e muitas –, mas que talvez pudéssemos compreender melhor uma tradução se antes fizéssemos um esforço de compreender seu projeto. Uma vez compreendido o projeto, a pergunta mais interessante talvez fosse: essa tradução realiza o seu projeto? Ou então outra mais complexa: o que fazemos com tal projeto de tradução? Tentar responder essas perguntas já tomaria muito mais espaço, se eu pretendesse analisar apenas uma dessas traduções; portanto seria ingenuidade minha dar algum sinal definitivo neste texto breve. Talvez possamos notar que Houaiss segue firmemente seu projeto (e que o que é questionado pelos seus críticos é, na verdade, o projeto); ou que Bernardina Pinheiro não segue propriamente uma coloquialidade oral, mas cria uma espécie de “coloquial escrito”; enquanto a coloquialidade pouco mencionada na tradução de Caetano Galindo pode surpreender bastante. Nesses dois casos, estaríamos diante de uma incoerência entre projeto e realização? A resposta me

parece difícil: por um lado, é difícil determinar o que Pinheiro designava com o termo “coloquial”; por outro, o fato de Galindo não ter publicamente mencionado uma busca mais centrada no coloquial não implica que essa busca não estava no projeto. Nos dois casos seria necessária uma análise mais vigorosa para determinar como esse projeto instaura um “ritmo” (no sentido dado por Henri Meschonnic²²)²³ do texto em português; no caso do *Ulysses*, com seus diversos registros, estilos, técnicas, essa análise fica ainda mais complexa, pois também seria necessária uma análise dos estilos em português ao longo dos capítulos; ou seja, uma análise da variação do “ritmo”. Nesses jogos e diálogos entre texto original, tradução, traduções e crítica, com o perdão do chiste, a tradução é realmente proteica. Felizmente já temos mais uma tradução a caminho, pelo português Jorge Vaz de Carvalho, que deve sair ainda este ano para ampliar a conversa. E bem poderíamos pedir muitos mais outros *Ulysses*, sempre outros mais, em português.

Guilherme Gontijo Flores

ggontijof@gmail.com

Prof. mestre, Universidade Federal do Paraná & doutorando em Letras

Clássicas, Universidade de São Paulo

²² “Porque no ritmo, no sentido em que o digo, não se ouve o som, mas o assunto. Não uma forma distinta do sentido. Traduzir segundo o poema no discurso, é traduzir o recitativo, a narração da significância, a semântica prosódica e rítmica, não a estúpida palavra a palavra que os alvejadores veem como a procura do poético [...] Porque o modo de significar, muito mais que o sentido das palavras, está no ritmo, como a linguagem está no corpo, o que a escrita inverte, colocando *o corpo na linguagem* (2010, p. XXXII, grifo do autor).

²³ MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira & Sueli Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.